Vol. XXXVII. Juillet–Septembre N° 3.

LES COMMENCEMENTS DE L'ART ROMAN EN ESPAGNE

Le livre de Don Manuel Gómez Moreno sur l'art roman espagnol[1] est sans aucun doute de beaucoup le plus considérable de tous les ouvrages qui ont traité de cette question. Depuis qu'a paru l'*Histoire de l'architecture chrétienne espagnole* de Lampérez[2], toujours utile mais aujourd'hui fort vieillie et dont la seconde édition n'a malheureusement été l'objet d'aucune revision, ont été publiées de nombreuses études partielles, dont les plus remarquables sont certainement celles que Gómez Moreno lui-même a données dans la trop incomplète série des Catalogues monumentaux des provinces espagnoles[3]. C'est seulement quelques mois avant la publication de l'ouvrage d'ensemble de Gómez Moreno, et en s'aidant d'ailleurs des documents qui avaient été réunis pour le préparer, que Torres Balbas a réussi une première et excellente synthèse de l'art roman espagnol, dans un des chapitres très nourris et d'une critique très sûre, mais condensés dans des limites trop étroites, qu'il a écrits en supplément à la traduction espagnole de la *Propylaeum Kunstgeschichte*[4].

Depuis longtemps Gómez Moreno caressait, comme il dit,

1. M. Gómez Moreno, *El arte románico español*, Madrid, 1934.
2. Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, Madrid, 1908; 2a edición, 1930.
3. *Catálogo monumental de España, Provincia de León*, por M. Gómez Moreno, Madrid, 1925; *Provincia de Zamora*, por M. Gómez Moreno, Madrid, 1927.
4. *Historia del Arte Labor*, t. VI, *Arte de la alta edad media*, por Max Hauttmann, con un estudio original sobre *El arte de la alta edad media y del período románico en España*, por L. Torres Balbas, Barcelona, 1934.

le sujet des origines de l'art roman. Dans ses leçons et dans des conversations particulières il avait maintes fois exposé ses vues, dont quelques-unes sont passées dans les publications de ses interlocuteurs : Kingsley Porter, en particulier, s'est souvent fait le porte-parole du maître espagnol, mais sans donner toujours de sa pensée un reflet absolument fidèle. Gómez Moreno avait d'abord l'intention d'écrire un simple article intitulé « Prémices de l'art roman en Espagne ». Pour ce faire, il entreprit de rassembler une documentation complète, il fit photographier pour les collections du « Centro de Estudios Históricos » tous les détails de chaque monument, lever des plans, examiner soigneusement les édifices. Quiconque a travaillé en Espagne et connaît les difficultés insurmontables que présente dans ce pays l'étude des monuments affectés au culte, sait qu'une pareille entreprise n'était possible qu'à un organisme officiel. En publiant cette documentation photographique, Gómez Moreno rend donc tout d'abord un service extraordinaire aux chercheurs. En effet, l'article projeté primitivement est devenu un livre de 170 pages et 216 planches qui reproduisent environ 650 photographies.

On sera surpris par la brièveté relative du texte qui étudie non seulement l'architecture et la sculpture, mais aussi la miniature, l'orfèvrerie et les ivoires, il est vrai seulement dans la période de la naissance de l'art roman, au XIe siècle et dans les premières années du XIIe. Le développement de l'art roman, qui se prolonge très tard en Espagne, est ici seulement indiqué de façon sommaire, et il n'offre du reste qu'un intérêt bien inférieur à celui que présente l'étude de ses commencements. Mais Gómez Moreno va même jusqu'à se défendre d'avoir écrit un livre sur l'art roman espagnol; il a voulu seulement, dit le sous-titre trop modeste de ce volume, donner le « schéma d'un livre ». Il s'est interdit toute « littérature érudite », toute « fantaisie de critique impressionniste ou transcendante » et même toute « agrémentation tirée de l'histoire sociale de l'époque ». Il a voulu se borner à recueillir et à classer des faits, pour bâtir

un terrain solide. N'est-ce pas là avant tout ce que doit tenter de faire l'historien ?

Il ne faudrait pas cependant demander à ce livre l'appareil banal d'une érudition complète, telle qu'on la conçoit couramment aujourd'hui : les références sont sommaires, les sources historiques indiquées souvent de façon si imprécise qu'il n'est pas toujours facile de s'y reporter. Mais cet appareil utile se trouve ailleurs. Ainsi dépouillée, l'œuvre de Gómez Moreno apparaît pour ce qu'elle est, la création d'une pensée originale qui ne veut se laisser commander que par les faits, ici pour la première fois rassemblés.

Nous n'essaierons pas de dire tout ce que cet ouvrage contient d'excellent : il faudrait tout citer, et répéter, dans une forme nécessairement inférieure à celle de l'original, chacune des études qui le composent. Il faut souhaiter de voir bientôt traduit en français ce livre définitif et indispensable pour la connaissance de l'art espagnol. Nous nous permettrons seulement, bien qu'il en coûte de critiquer une œuvre aussi remarquable, de formuler deux objections, qui ne portent d'ailleurs pas sur l'étude de l'art espagnol lui-même, mais sur des questions extérieures à cette étude, et ne peuvent par conséquent en rien porter atteinte à sa valeur.

D'une façon générale, l'art roman espagnol, qui est si bien étudié pour lui-même, n'est pas vu dans son juste rapport avec l'art roman des autres pays, sans doute parce qu'une connaissance profonde de celui-ci a manqué à l'auteur, qui s'appuie encore souvent sur des opinions surannées. En ce qui concerne particulièrement le rôle du XIe siècle dans la formation de l'art roman, Gómez Moreno, qui a si bien jugé de cette question pour l'Espagne et reculé comme il convient la date de la création essentielle, ne paraît pas s'être douté qu'un travail parallèle au sien a été accompli en même temps par les archéologues des autres pays et qu'en cherchant à préciser les origines de l'art roman, on a été amené un peu partout à reculer ces origines jusqu'au cours du XIe siècle. Les théories des archéologues d'il y a quelques années, qui ne voulaient rien voir avant le XIIe siècle, ne

sont plus admises par personne. Et cependant Gómez Moreno semble vouloir continuer à en tenir compte pour tout ce qui n'est pas espagnol. Il est ainsi amené à attribuer à l'art roman espagnol une précocité exceptionnelle et une originalité qui n'est pas absolument véritable.

Mais surtout, dans ce livre, l'art roman de Catalogne est tout à fait injustement traité. Il apparaît que l'auteur s'est ici laissé entraîner par un parti pris. La Catalogne, pour des raisons géographiques et historiques qui sont bien connues, a suivi dans l'évolution de son art des destinées en grande partie distinctes de celles du reste de l'Espagne; il est très difficile, presque toujours impossible, de rattacher l'art catalan à l'art espagnol. Gómez Moreno a voulu cependant le faire, mais il ne l'a fait qu'en sacrifiant complètement l'art catalan. Cette partie de son livre appelle presque à chaque ligne des objections catégoriques, dont nous nous bornerons à résumer l'essentiel.

LES ÉGLISES CATALANES DU XI[e] SIÈCLE. — Gómez Moreno part très justement du principe que l'historien ne doit pas accepter aveuglément les dates de consécration connues par les documents, pour dater la construction des églises : nous savons que les édifices ont été rénovés de siècle en siècle et de nouvelles consécrations ont pu être faites sans que les documents qui les rapportaient nous soient parvenus. Il est donc utile d'accorder la chronologie avec la vraisemblance et de la corriger par la comparaison de l'édifice qu'on veut dater avec le groupe des monuments contemporains. Tout le monde est d'accord sur ce principe de la méthode archéologique. Et c'est précisément celui qu'ont appliqué les archéologues catalans pour dater leurs monuments : pour ne citer qu'un exemple, l'église de Sainte-Marie de Besalú a été consacrée en 1055 et nous ne possédons aucun autre acte de consécration la concernant; mais l'édifice actuel présente tous les caractères d'une construction du XII[e] siècle; personne n'hésitera, par conséquent, à admettre qu'il est, en effet, du XII[e] siècle et que, s'il a fait l'objet d'une nouvelle

consécration à cette époque, le document qui la commémorait n'a pas été conservé.

Au contraire, Gómez Moreno oublie d'appliquer ce principe lorsqu'il s'agit des monuments catalans. Par exemple, parlant de l'église de Sainte-Marie à Arles-sur-Tech, pour laquelle nous possédons deux actes de consécration, l'un du XIe et l'autre du XIIe siècle, il rapporte à cette seconde date la construction des absides bâties en appareil rustique avec les petites arcades géminées et les lesènes caractéristiques du XIe siècle, sans tenir compte du fait que ce mode de construction avait disparu de l'Europe entière depuis près d'un siècle lorsqu'on a consacré pour la seconde fois cette église.

D'autres fois, les dates adoptées par Gómez Moreno à la place des dates établies sont contredites en même temps par les documents existants et par la logique de la construction ou par les données de l'histoire.

A Saint-Martin du Canigou, par exemple, où nous connaissons deux actes de consécration, l'un de 1009 et l'autre de 1026, Gómez Moreno pense que ces deux dates s'appliquent seulement à l'église inférieure et que l'église supérieure n'a été construite que plus tard, à une époque indéterminée. Mais cette église inférieure, dont les trois nefs sont voûtées d'arêtes à la même hauteur et couvertes par un plan horizontal, réclame forcément une église supérieure et n'a pu être conçue que comme une crypte, dans ce pays de montagnes où l'idée d'une église à toit plat serait absurde.

A Sainte-Marie de Ripoll, selon Gómez Moreno, seules les nefs dateraient de la consécration de 1032, le chevet et les tours ne seraient que du XIIe siècle, et même probablement la nef n'aurait pas été voûtée au XIe siècle. Aucun argument n'est donné à l'appui de ces affirmations qui sont de la dernière invraisemblance. On aurait donc consacré la nef sans les absides ? Précisément Villanueva dit avoir vu l'autel consacré par l'abbé Oliva en 1032, qui de son temps était encore en place dans l'abside principale[5]. Mais surtout l'église

5. Villanueva, *Viaje literario a las iglesias de España*, Madrid, 1803-1852, t. VIII, p. 20 et 26.

consacrée par l'abbé Oliva en 1032 devait forcément être plus grande et plus belle que l'édifice dont elle prenait la place, lequel ne remontait qu'à 977 et était dû aux générosités du père même d'Oliva, le comte Oliva Cabreta; d'ailleurs l'acte même de 1032 nous dit : « majori sumptu opere aedificavit ». Or cette église de 977, nous le savons par son acte de consécration qui est très précis, était voûtée et possédait cinq absides; l'acte de 1032 ne peut donc vraisemblablement se rapporter qu'à l'église voûtée et couronnée de sept absides qui est parvenue jusqu'à nos jours. Il nous faudrait de bonnes raisons pour envisager une autre hypothèse et on ne nous en donne aucune [6].

Mais ce n'est pas la date de quelques édifices isolés ou exceptionnels que Gómez Moreno se refuse à admettre sans explication et simplement parce qu'ils ne cadrent pas avec le système qu'il prétend établir au sujet de la naissance de l'art roman en Espagne. Ce sont les dates d'une quantité d'églises, Sainte-Cécile de Montserrat, Sainte-Marie d'Amer, Saint-Vincent de Cardona, Sainte-Eulalie de Folla, Saint-Pierre de Casseres, Saint-Saturnin de Tabernoles, Sainte-Marie de Roses, Saint-Michel de Fluvia, la cathédrale d'Elne, etc. Et cependant ces dates sont établies par autant d'actes de consécration; certains de ces actes ont été retrouvés dans les autels mêmes des églises qu'ils concernent; ils font allusion parfois à certaines dispositions de l'édifice conservé encore aujourd'hui; d'autres documents contemporains confirment l'existence de ces monuments et signalent en particulier l'emploi des voûtes et l'existence des clochers (que Gómez Moreno juge tous postérieurs au XIe siècle). Enfin, la chronologie des églises catalanes concorde dans ses grandes lignes avec celle des églises lombardes [7] et M. Puig i Cadafalch a pu l'étendre à l'immense domaine de l'art qu'il a

6. Gómez Moreno prévient le lecteur que ses notes sur les églises catalanes sont tirées d'une étude que prépare Don Félix Hernández. Nous attendons avec impatience ce travail, qui promet, s'il ressemble aux articles précédemment publiés par cet auteur, d'être fort intéressant et fondé sur un examen attentif des monuments. Mais, pour le moment, il nous est impossible de nous contenter de quelques rapides affirmations sans la moindre discussion.

7. Kingsley Porter, *Lombard architecture*, London, 1917.

appelé le premier art roman et qui va de l'Adriatique à la Catalogne et de la Méditerranée à la mer du Nord. Il est tout à fait impossible de rejeter en bloc (et sans examen) les témoignages de ces documents nombreux, concordant entre eux, établissant une succession logique et confirmée par la chronologie établie pour les autres régions. D'ailleurs les conclusions de Puig i Cadafalch sur le premier art roman ont été dans leur ensemble universellement acceptées [8].

LE PROBLÈME DE LA BASILIQUE VOÛTÉE. — Or la création essentielle de ce premier art roman, c'est le type de la basilique voûtée à trois nefs et à transept, que l'art roman proprement dit fera sienne, mais qu'il n'a pas créée : le second art roman a reçu cette forme toute faite, telle que l'avaient élaborée les maîtres d'œuvres du début du XIe siècle, et il s'est borné à transformer les détails de l'exécution. Tout le problème des origines de la voûte dans les églises romanes et de l'agencement complexe des diverses voûtes entre elles est contenu dans cette création du premier art roman et il est impossible d'imaginer pour l'Espagne une évolution indépendante des pays voisins.

Gómez Moreno rappelle volontiers que l'habitude de voûter entièrement les églises est une des particularités les plus notables de l'art espagnol pendant le haut Moyen-Age. Et il est bien vrai que l'architecture asturienne au IXe siècle et l'architecture mozarabe au Xe sont remarquables par la préoccupation constante de voûter entièrement les édifices. Gómez Moreno en voit la raison dans le danger des invasions normandes et surtout arabes qui ravageaient périodiquement l'Espagne et brûlaient les églises couvertes seulement de charpentes. Mais il y a eu ailleurs aussi des inva-

8. Puig i Cadafalch, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. II, Barcelona, 1911. *Le premier art roman*, Paris, 1928. *La geografia i els origens del primer art romànic*, Barcelona, 1930. *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris, 1935. Voir dans toutes les revues d'archéologie et d'histoire de l'art les articles bibliographiques sur *Le premier art roman*, et depuis, entre autres, les ouvrages suivants, dont un chapitre est consacré à l'étude de cette question : Bréhier, *L'art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, 1930. Vallery-Radot, *Eglises romanes, filiations et échanges d'influences*, Paris, 1931.

sions, de Sarrasins, de Normands, de Hongrois, peut-être moins terribles il est vrai. Cependant à la même époque en France et en Italie les architectes ont préféré souvent couvrir seulement d'une charpente les nefs de leurs basiliques, réservant les voûtes à certaines parties de l'édifice, comme l'abside et le chœur qui la précède, et aux cryptes. Ils n'ignoraient donc pas la voûte, mais ils ne s'en servaient pas en général pour couvrir les nefs, soit à cause de la difficulté de lancer des voûtes sur de vastes espaces (les églises asturiennes et mozarabes voûtées sont de tout petits édifices et lorsque les architectes mozarabes ont construit de vastes églises, comme à Saint-Michel de Cuxa, ils ne les ont pas voûtées), soit parce que la mode était alors aux couvertures de bois plutôt qu'aux voûtes. A côté des raisons techniques dues à la décadence de la construction en pierre, il est indispensable de faire intervenir cette raison de mode et l'essor remarquable qu'avait pris la construction en bois à l'époque mérovingienne [9]. Lorsque la mode vint de voûter entièrement les édifices, les architectes romans n'eurent pas besoin d'aller chercher hors de chez eux des modèles de voûtes, puisqu'ils avaient employé de tout temps des voûtes dans certaines parties de leurs édifices. Le problème, comme a écrit fort bien Puig i Cadafalch [10], n'était pas une question de création et pas davantage de réinvention. Le problème était dans l'agencement complexe des diverses voûtes qui devaient couvrir la basilique à trois nefs et à transept, et il a été résolu dès le début du XIe siècle par le premier art roman.

Gómez Moreno ne va pas, du reste, jusqu'à prétendre que les architectes romans de France ou d'Italie aient pris leurs modèles dans les églises asturiennes ni même mozarabes; mais il voit dans les voûtes romanes d'Espagne un élément national, typiquement espagnol (*castizo*), une évolution indépendante des autres pays. Parlant de la crypte de Palencia construite en 1034, il écrit cette phrase surprenante [11] :

9. Voir Bréhier, *op. cit.*, p. 83 sq.
10. *Le premier art roman*, p. 61,
11. P. 55.

« Tout compte fait, ni la France, ni l'Italie, ni l'Allemagne n'offrent, sur le plan basilical, c'est-à-dire en s'écartant du byzantin (il s'agit ici, sans doute, des édifices à plan ramassé), que des édifices encore couverts de charpentes, dans la plus grande partie de ce XIe siècle. » Mais il oublie les églises lombardes, les églises catalanes, toutes les églises du premier art roman, dont il a décidé, il est vrai, de ne pas tenir compte. Et même en dehors de l'aire immense occupée par le premier art roman, ce ne sont pas des cryptes, mais des églises voûtées, que Deshoulières [12], pourtant l'un des plus prudents sur cette question, commence à dénombrer en France à partir de 1040. Enfin, dans les époques de la plus grande vogue des couvertures en charpente, on avait continué à voûter les cryptes. Une crypte voûtée en 1034 ne saurait donc passer pour une nouveauté.

En réalité, les églises romanes d'Espagne ne doivent ni leurs voûtes, ni leur plan, ni leur élévation à des antécédents nationaux. La cathédrale de Jaca, les églises Saint-Martin de Fromista et Saint-Isidore de Léon ressemblent, beaucoup plus qu'aux églises asturiennes ou mozarabes, aux églises romanes des autres pays; elles n'ont d'autres caractères locaux que quelques détails de construction et surtout d'ornementation. Mais leur structure ne leur est pas particulière et elle n'est pas nouvelle à la date qui les a vues naître. Si Gómez Moreno n'a trouvé dans toute la longue période qui précède le troisième quart du XIe siècle et notamment dans tout ce qui précède les églises romanes du Nord-Ouest de l'Espagne que « basiliques dégénérées et voûtements craintifs » [13], c'est qu'il n'a pas consenti à voir autre chose et qu'il a écarté systématiquement toutes les églises catalanes du XIe siècle. Tout le monde admet cependant aujourd'hui que la naissance de l'architecture romane proprement dite a été précédée et préparée par les longues et patientes expériences de l'architecture carolingienne et du premier art

12. Deshoulières, *Au début de l'art roman, les églises romanes de l'XIe siècle en France*, Paris, 1929, principalement p. 152 sq.
13. P. 52.

roman. Le plan du déambulatoire à chapelles rayonnantes qu'on trouvera à Saint-Jacques-de-Compostelle a été créé à l'époque carolingienne en Auvergne ou dans le centre de la France; il en est de même de l'élévation de la nef à bas-côtés surmontés de tribunes; mais c'est surtout le premier art roman qui a créé dès le début du XIe siècle la structure complète des églises romanes du XIIe siècle, le type de la basilique à trois nefs voûtées de trois berceaux ou d'un berceau sur la nef centrale et de voûtes d'arêtes sur les bas-côtés, avec coupole à la croisée du transept[14]. Les seules différences qui séparent le second art roman du premier, ce sont des détails d'exécution et d'ornementation, l'usage des pierres taillées au lieu des pierres cassées au marteau et les dimensions de l'appareil, la forme des supports, l'apparition de la sculpture monumentale. On pourra utilement rechercher quelle a été la part de l'Espagne dans la création de ces caractéristiques nouvelles, rappeler, par exemple, que l'architecture mozarabe du Xe siècle employait déjà des piliers à colonnes engagées, que la décoration romane s'est souvent inspirée des modèles hispano-mauresques. Mais on ne saurait oublier que le plan, l'élévation, le système des voûtes des églises romanes, sont la création du premier art roman.

L'ESPAGNE ET LE MONDE OCCIDENTAL. — Or ce premier art roman n'a pas pénétré dans le Nord-Ouest de l'Espagne. Des raisons historiques expliquent ses origines et motivent son extension. Si l'on étudie ses origines, on constate que tous ses éléments sont venus de l'Orient, mais on les trouve transposés dans un mode occidental : cette « traduction latine de l'art d'Orient » a tout naturellement pu se faire dans le pays d'Occident le plus orientalisé, l'Italie, et en particulier à Ravenne[15]. C'est, en effet, la Lombardie, voisine de

14. Voir les ouvrages cités de Puig i Cadafalch et principalement *Geografia*, livre IV, chap. V et VI. Voir, en outre, sur la même question, trois conférences prononcées par Puig i Cadafalch à la Sorbonne en 1930 et publiées dans *La Catalogne à l'époque romane*, Paris, 1932.

15. Gómez Moreno fait sans cesse allusion à des influences byzantines, mais sans donner jamais aucune précision. Il semble qu'il emploie le mot « byzantin » dans le sens vague d' « oriental ». Par exemple, le linteau

Ravenne, et elle-même directement en contact avec l'Orient, qui nous offre les plus anciens exemples du premier art roman. De là, il s'est propagé suivant les grandes routes géographiques à travers une bonne partie de l'Europe [16], pour devenir un art en quelque sorte international. Mais il s'est heurté en divers endroits à certains môles de résistance qu'il n'a pas pu entamer. En France, il ne pénètre pas dans le Massif central, sans doute, comme le croit M. Bréhier [17], parce que l'Auvergne possédait déjà une école locale suffisamment avancée et douée d'une vie assez puissante pour conserver son originalité. Dans la péninsule ibérique, des raisons historiques et géographiques expliquent assez que le premier art roman ait pénétré largement dans la Catalogne, mais n'ait pas dépassé ses limites : la Marca Hispanica, qui avait fait partie du domaine carolingien, restait étroitement unie par des liens religieux et politiques au Languedoc et à la Provence [18]; on connaît, en outre, ses relations avec l'Italie et

de Saint-Genis aurait un prototype « byzantin » (p. 36), le retable de Gérone serait une œuvre « plus ou moins byzantine » (p. 28), les feuillages de la table d'autel et de la chaire de Gérone seraient d'un « orientalisme délicat ». (Gómez Moreno paraît ignorer l'étude de Paul Deschamps qui démontre que cette table d'autel a été exécutée dans un atelier de marbriers du département de l'Hérault : *Tables d'autel de marbre*, dans les *Mélanges Ferdinand Lot*, Paris, 1925.) Les chapiteaux de Saint-Martin du Canigou auraient des ornements byzantins (p. 43); mais qu'appelle-t-on « ornements byzantins » ? Et de même, qu'est-ce que la technique « byzantine » ou « orientale » des plis des vêtements (p. 63 et 128) ?

Les considérations générales que fait Gómez Moreno sur cette question des influences byzantines, sont encore plus fantaisistes : « L'histoire montre, dit-il à peu près (p. 13), qu'un reflet de byzantinisme est à la source de l'art roman. Or les influences byzantines se sont exercées principalement en Allemagne, où elles pénétraient par le Danube, en Italie et en Espagne, où elles arrivaient par mer, tandis que la France, sauf la Normandie, restait à part et en réserve, jusqu'au moment où les Croisades ouvrirent pour elle la période de prédominance et motivèrent cette prédominance pendant le XIIe siècle, qui est le siècle français. » Ce sont des influences mésopotamiennes peut-être plus que des influences byzantines qui sont à l'origine du premier art roman en Lombardie. L'Allemagne a vraisemblablement reçu ces influences par l'intermédiaire de l'Italie, avec laquelle on connaît les relations étroites des Othons. En Espagne ces courants ont été établis surtout par les musulmans, dans l'art desquels on sait le rôle direct joué par des artistes de Byzance. Sans cela, pourquoi les côtes espagnoles auraient-elles été plus ouvertes aux Byzantins que celles de la Provence ? Comment croire que ce sont les Croisades qui ont inauguré pour la France les rapports avec l'Orient, alors que nous connaissons les constants et innombrables voyages dans les deux sens, des pèlerins et des marchands, bien plus importants pour la transmission des influences artistiques que les expéditions militaires ?

16. Vallery-Radot (*op. cit.*) donne d'intéressantes précisions sur les routes de Suisse et de Bourgogne.

17. Bréhier, *Le premier art roman* (à propos du livre de Puig i Cadafalch), dans le *Journal des Savants*, mai 1929.

18. Vallery-Radot (*op. cit.*), cite d'après Longnon plusieurs exemples de ces relations.

en particulier les voyages d'un homme aussi important que l'abbé de Cuxa Guarin, ainsi que ses amitiés avec plusieurs Italiens de marque; enfin les documents signalent à plusieurs reprises la venue en Catalogue de maçons lombards. Au contraire, le reste de l'Espagne est demeuré jusqu'au milieu ou à la fin du XIe siècle constamment orienté vers l'Andalus, d'où lui était venu au Xe siècle l'art si original des églises mozarabes [19]. Sans doute au début du XIe siècle l'art mozarabe est-il en pleine décadence; c'est peut-être cependant ce qu'il conservait de vie qui a préservé l'Espagne de l'invasion du premier art roman. L'Espagne ne s'était pas alors suffisamment détachée de l'influence andalouse, c'est pourquoi elle ne s'est pas encore, à cette date, « européanisée ». Mais comme elle ne reçoit plus du Midi d'inspirations nouvelles, le début du XIe siècle est dans l'histoire de son art une période creuse, alors qu'on voit ailleurs à cette date se former la structure de l'église romane. Les environs de l'an mille sont, du reste, pour l'Espagne une période des plus sombres : Almanzor ravage successivement tous les territoires reconquis depuis deux siècles par les chrétiens, sans épargner même la Catalogne. Mais la Catalogne (qui eut probablement moins à souffrir que les royaumes du Nord-Ouest) était dès lors suffisamment engagée dans les voies de l'art roman pour ne plus en sortir; l'art mozarabe, malgré toute l'importance que les récentes découvertes de Saint-Michel de Cuxa obligent à lui assigner dans cette région, n'y avait jamais régné exclusivement : Cuxa même conserve un plan carolingien; la série des églises du premier art roman commence en Catalogne avant l'influence mozarabe, qui n'est dans l'histoire de l'art catalan qu'un épisode important mais passager. C'est lorsque l'Espagne regardera elle aussi vers le Nord qu'elle prendra place dans l'art roman. Elle avait été absente de la première phase; le premier art roman s'était fait sans elle; elle va jouer, au contraire, un rôle important dans la formation du second, à la fin du XIe siècle et au début du XIIe. Son originalité lui viendra alors encore

19. Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes*, Madrid, 1919.

de ce qu'il lui restait de la tradition mozarabe : par exemple, les nervures croisées de la coupole de Jaca rappelleront les coupoles nervées musulmanes et mozarabes. C'est surtout par sa richesse décorative que l'art mauresque pourra inspirer les maîtres d'œuvres romans [20] : le modillon à copeaux lui avait été emprunté dès l'époque carolingienne par les églises auvergnates; à l'époque romane, les arcs tréflés et polylobés seront reproduits à Compostelle et à Léon, avant de l'être à Cluny et au Puy; et surtout la feuille d'acanthe des corbeilles corinthiennes se décomposera et se transformera à Léon, à Jaca, puis à Toulouse, suivant les mêmes principes que dans la sculpture mozarabe. Ce sont là des suggestions fort intéressantes apportées par l'Espagne au trésor de l'art roman, des traits typiques qui sont souvent la marque d'une tradition nationale, et il est probable que dans le domaine de la décoration la part créatrice de Léon fut grande. Mais ce ne sont, malgré tout, que des détails, beaucoup moins importants que les nombreux rapprochements que Gómez Moreno lui-même est amené à établir entre la construction des églises romanes espagnoles et celle des églises romanes des autres pays [21]. Et si les églises du XIe siècle en France avaient été plus minutieusement étudiées, les rapprochements à faire seraient encore bien plus nombreux.

Quelques faits, extraits du livre de Gómez Moreno, nous permettent d'insister sur les concordances historiques qui expliquent et motivent pour une part les phénomènes artis-

20. Voir l'étude capitale d'Emile Mâle, *L'Espagne arabe et l'art roman*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1923, reproduite dans *Arts et artistes du Moyen-Age*, Paris, 1927.

21. Quelques-uns des rapprochements de Gómez Moreno sont inattendus : par exemple, les sculptures de Saint-André de Sorède sont rapprochées des sculptures de Kilpeck. Ses nombreuses mentions de l'art lombard sont aussi imprécises que les continuelles évocations de Byzance : si elles avaient été précisées, elles auraient abouti à la notion véritable du premier art roman. Du côté français, Gómez Moreno a cherché ses points de comparaison presque uniquement en Normandie : cette prédilection s'explique sans doute parce que cette province de l'art français est celle pour laquelle nous connaissons le plus de dates précoces, mais aussi peut-être par le désir inavoué de faire échec aux archéologues français qui ont souvent insisté avec excès sur les rapports de l'art espagnol avec le Languedoc surtout et la Bourgogne. La chronologie des provinces romanes de la France est encore loin d'être assez connue pour que cette étude comparative puisse être menée à bien.

tiques, et de montrer que l'apparition de l'art roman en Espagne coïncide bien avec l'entrée de ce pays dans le monde chrétien occidental. La première œuvre romane que découvre Gómez Moreno en Espagne est la cathédrale de Palencia, dont subsiste la crypte, attenante à une autre chapelle souterraine qui date de l'époque wisigothique. Le restaurateur de Palencia était le roi Sanche le Grand, le premier des princes espagnols qui se mit en contact avec le monde occidental, l'introducteur des clunisiens en Espagne. L'évêque qui relève l'église de Palencia de sa décadence, qui fait construire la crypte de sa cathédrale et la consacre à un martyr français, saint Antonin ou Antolin, c'est un Français du Midi ou un Catalan, Pons, devenu évêque d'Oviedo, après avoir été disciple du grand abbé catalan Oliva, qui lui-même était l'ami et le conseiller du roi Sanche. Un document contemporain [22] qui appelle Pons un Français, souligne justement l'origine des hommes qui restaurèrent Palencia de ses ruines, venus, dit-il, des régions orientales de la Péninsule, « ab Eois partibus ». Toutefois les formes artistiques employées ici ne sont pas étrangères et Gómez Moreno remarque, avec raison, les ressemblances de cette crypte de Palencia avec les monuments asturiens [23]. Mais il n'est pas sans intérêt de noter d'où vient l'impulsion donnée à l'architecture.

Du reste, nous dit Gómez Moreno, sous Sanche le Grand, l'art roman, fit encore peu de progrès; c'est sous ses fils, Garcia, Ferdinand, Ramire, qu'il va se développer. Or on remarque que Garcia avait été à Rome; il avait épousé une fille des comtes de Barcelone, Stéphanie, qui semble avoir joué un rôle de premier plan dans l'histoire de l'art : c'est elle qui poussa Garcia à reconstruire l'église de Sainte-Marie de Najera, il le proclame dans l'acte de donation. Cette église, que nous ne connaissons que par un dessin de 1054, avait des arcs outrepassés mozarabes; nous ignorons si sa struc-

22. Cité par Gómez Moreno d'après Quadrado, *Valladolid, Palencia y Zamora*, p. 355.
23. Cependant Torres Balbas (p. 177) remarque que la forme courbe de l'abside de Palencia fait penser à une influence française.

ture reflétait, comme celle des monuments légèrement postérieurs de Jaca et de Léon, des apports plus complexes.

L'un de ces apports, et des plus importants, ne peut manquer d'avoir été celui des moines clunisiens. Gómez Moreno se débarrasse un peu trop rapidement de cette question et il fait erreur, croyons-nous, sur la pensée des archéologues français qu'il invoque. « Les moines de Cluny, dit-il [24], ne produisirent pas une action artistique homogène, on le reconnaît maintenant même en France. » Et en note les noms de Lasteyrie, Anthyme Saint-Paul et Virey. Mais, ce qu'ont reconnu les archéologues français, c'est que l'ordre de Cluny n'a pas imposé un type d'architecture fixe, comme plus tard les Cisterciens. Cela ne veut pas dire que les clunisiens n'aient pas transporté de formes artistiques, fait voyager des moines architectes, des équipes d'ouvriers. Il y a encore ici une concordance qu'on ne peut oublier : c'est au moment où l'Espagne reçoit la réforme clunisienne que commence chez elle l'art roman.

Ces concordances historiques éclairent les échanges artistiques. L'étude des monuments romans d'Espagne nous montrera qu'ils ne sont nullement isolés à leur date : ils ressemblent, avec des caractères particuliers bien entendu, mais aussi avec une grande unité de style et de structure, à tous les monuments romans des autres pays et de la même époque. Et c'est bien parce que la cathédrale de Jaca, l'église de Fromista, la basilique de Compostelle ne sont pas des monuments si exceptionnels par leur date, que nous pouvons admettre, dans ses grandes lignes au moins, la chronologie que Gómez Moreno leur fixe, sur des bases bien moins solides que celles auxquelles il a dénié toute valeur à propos des églises catalanes. S'il était vrai que « l'on ne connût aucun édifice contemporain de la cathédrale de Jaca qui puisse lui être comparé en ce qui concerne les progrès de l'architecture », que fût « étonnante la perfection avec laquelle ont été construites ses voûtes et en particulier sa

24. P. 8.

coupole [25] », que le « modèle d'organisation romane » représenté par l'église de Fromista fût une création de toutes pièces, que « le progrès accompli par l'architecture chrétienne à Compostelle n'eût de comparable en originalité que le progrès accompli à Sainte-Sophie de Constantinople [26] », les documents que nous possédons sur ces monuments, rares et imprécis sauf pour Compostelle, ne suffiraient pas à établir leurs dates. Mais, en vérité, ils ne sont pas si surprenants à la fin du xie siècle et nous pouvons, sans difficulté, admettre dans ses grandes lignes la chronologie fixée par Gómez Moreno, en lui conservant seulement un peu moins de rigueur.

La cathédrale de Jaca. — Il n'est, sans doute, pas inutile de rappeler, bien que Gómez Moreno ne le fasse pas, que la petite ville de Jaca, au pied du Somport, était sur la route du pèlerinage de Compostelle, telle que la décrit au xiie siècle le *Calixtinus*. En outre, à peu de distance de Jaca, se trouvait l'important monastère bénédictin de San Juan de la Peña, le premier de ceux où Sanche le Grand avait introduit la réforme clunisienne, en 1025. Ramire I, premier roi d'Aragon, après de longues luttes, installa en 1054 la capitale de son petit royaume à Jaca, y fonda un évêché, car l'ancienne ville épiscopale de Huesca était encore soumise aux Maures, et s'occupa d'y construire une cathédrale. Deux documents de 1063, l'année de sa mort, nous renseignent sur ce monument : le premier parle d'un concile de neuf évêques que le roi réunit à Jaca « pour restaurer et doter sa cathédrale » et sans doute aussi pour bénir l'œuvre en construction. En effet, le second document, une donation « ad opus » faite par le même roi, nous apprend qu'on avait commencé à construire l'édifice, à la fois par le chevet et par la façade, et nous donne des renseignements très intéressants sur le programme de la construction : Ramire veut faire couvrir de voûtes en pierre les trois nefs dans toute leur lon-

25. P. 66 et 70.
26. P. 127.

gueur, ainsi que la tour de façade, déjà commencée [27]. Le texte indique clairement qu'il s'agit des intentions du fondateur et non pas d'une œuvre déjà réalisée. Personne ne songe à rapporter à cette date de 1063 l'ensemble de la construction, mais il est très précieux de savoir qu'à cette date elle était déjà commencée.

Il semble, par contre, que la construction n'ait pas avancé vite, ce qui n'est pas pour surprendre, si l'on songe que le fondateur est mort précisément l'année où il a fait son importante donation et si l'on tient compte des conditions sans doute assez peu favorables au développement de l'art et de la civilisation dans un petit royaume montagnard et guerrier. Une donation faite en 1094 par doña Sancha « ad laborem sancti Petri de Iacha » nous prouve qu'à cette date l'œuvre n'était pas terminée [28]. Gómez Moreno note justement des tâtonnements dans la construction : les colonnes engagées qui sont employées par paires jumelées dans les pilastres de chaque côté de l'abside, sont simples dans le reste de l'église. Les deux piles fortes qui se trouvent au milieu de la nef sont des piliers à doubles ressauts, tandis que celles qui se trouvent près de l'entrée de la nef et à la croisée du transept sont de simples piliers cruciformes; les piles faibles, cylindriques, qui alternent avec ces piles fortes, ont une fois un socle circulaire, une autre fois un socle carré. Tout cela indique que l'édifice n'a pas été construit d'un seul jet. De plus, des différences existent entre l'appareil des murs, très inégal, taillé avec rudesse, dépourvu de marques de tâcherons, et celui des piliers, finement taillé, avec de nombreuses marques qui sont, pour la plupart, des lettres classiques. Nous voyons arriver à ce moment une nouvelle équipe d'ouvriers, celle précisément qui eut à décorer l'église et qui sculpta les chapiteaux des colonnes engagées : les murs en

27. Texte déjà cité par Quadrado, *Aragón*, p. 295. « Scilicet quod ejus tectum fiat et perficiatur de crota lapidea sive boalta per omnes tres naves sive longitudines. Incipientes ab introitu magne porte usque ad altaria maiora que sunt in capite ipsius ecclesie, et una turris supra dictam portam ubi iam incepimus eam hedificare pro campanili cum octo campanis... cuius tegumen volumus etiam fieri de lapide firmo. »

28. Gómez Moreno ne parle pas de cette donation. Nous la citons d'après Torres Balbas (p. 186, 200 et 886).

effet, n'ayant pas de colonnes engagées sauf une à l'entrée du transept, sont dépourvus de sculptures. On doit donc rapporter la décoration à la seconde époque seulement de la construction.

Le système des voûtes reste loin de la perfection que lui prête Gómez Moreno. Les voûtes romanes de Jaca ont été remplacées au XVIe siècle par des croisées d'ogives, et leur agencement primitif pose un problème difficile. Le niveau des fenêtres anciennes qui subsistent dans les murs des bas-côtés indique que ceux-ci étaient couverts par des voûtes d'arêtes. L'existence de fenêtres également primitives dans les murs de la nef, à un niveau supérieur à celui de la voûte dont les arrachements se voient encore, rend difficile l'hypothèse d'un berceau pour couvrir cette nef centrale; mais comme ces fenêtres sont placées juste au-dessus des grandes colonnes, on ne peut recourir à l'hypothèse d'une nef couverte par des voûtes d'arêtes. Il faut donc admettre l'hypothèse difficile, mais seule possible, d'un berceau à pénétrations, solution dangereuse et qui n'était guère destinée à faire école. On sent encore ici l'inexpérience et l'on ne saurait considérer la cathédrale de Jaca comme une création architecturale de génie. Quelle que soit la date précise de cette église, que l'on commençait à construire en 1063, mais qui ne fut pas bâtie d'un seul jet et à laquelle on travaillait encore en 1094, elle ne marque nullement une avance sur les monuments contemporains des autres pays et sa place dans l'histoire de l'architecture reste médiocre.

Par contre, elle possède une décoration sculptée de tout premier ordre et ses chapiteaux sont parmi les plus beaux chefs-d'œuvre de la sculpture romane [29]. Mais cette décoration, nous l'avons vu, n'a pas dû être commencée dès la fondation de l'église; elle n'appartient qu'à une seconde période de la construction et elle a été exécutée en plusieurs étapes. Il est vrai qu'on note une filiation certaine entre les diffé-

29. J'ai moi-même signalé à plusieurs reprises l'intérêt extraordinaire de ces chapiteaux (en particulier dans le *Bulletin Monumental*, 1931) sans avoir eu jamais la possibilité de les faire photographier et de les étudier.

rentes sculptures de Jaca : les animaux sculptés en bas-relief sur les métopes de l'abside se retrouvent, agrandis mais reconnaissables, au tympan de la façade; les figures nues qui se dressent sur les chapiteaux de la nef conservent la même allure sur ceux des portes. Mais un progrès non moins sensible se voit aussi en passant d'un groupe à l'autre : les chapiteaux de la nef sont sculptés avec moins de fermeté que les suivants, la composition y est ou très simple ou trop compliquée; les figures ne se risquent pas encore à occuper toute la hauteur de la corbeille, elles se tiennent en général sur une bande ornementale qui entoure la partie inférieure du chapiteau. Les chapiteaux de la porte Ouest montrent plus de science dans le groupement des personnages, mais ceux de la porte Sud ont traité le corps humain avec une puissance incomparable, tandis que sur les chapiteaux du portique, qui proviennent sans doute d'un cloître évidemment postérieur à l'église, les formes se durcissent et prennent un aspect métallique désagréable. Rien de tout cela n'est aussi précoce qu'on aurait pu le croire en se fondant sur la seule date du commencement de la construction. Il faut échelonner ces sculptures tout au cours du dernier quart du XIe siècle et du début du XIIe.

L'ÉCOLE DE JACA. — Les autres monuments par lesquels Gómez Moreno prétend confirmer la date précoce de Jaca sont également des édifices dont on ne peut pas toujours préciser exactement la place dans la fin du XIe siècle.

Sainte-Marie d'Iguacel, perdue dans les montagnes au Nord de Jaca, semble bien datée par une inscription qu'elle conserve, gravée sur le mur au-dessous de la corniche de la porte occidentale, et qui déclare que l'église a été terminée en 1072. Mais c'est un pauvre édifice d'une seule nef, dont l'architecture n'a rien de bien intéressant. Sa décoration appartient à la même famille que celle de Jaca : la section des bases est la même, des billettes ornent pareillement les archivoltes et les corniches, les chapiteaux et les tailloirs portent des palmettes et des fleurons qui sont nés de la décomposi-

tion des feuilles d'acanthe et qui se mêlent de pommes de pins et de quelques têtes humaines très maladroitement disposées. Il n'y a pas de relation véritable entre ces balbutiements de la sculpture et les chefs-d'œuvre de Jaca : les décompositions de la feuille d'acanthe, maladroites ou réussies, abondent un peu partout depuis la sculpture mozarabe du xe siècle. Les sculptures d'Iguacel, même si elles datent bien de 1072, ne sauraient nous donner un point fixe pour dater celles de Jaca.

L'église du château de Loarre, situé entre Jaca et Huesca, est au contraire une construction très soignée et sa décoration offre des ressemblances très marquées avec celle de Jaca et même, d'un autre côté, avec celles que nous trouverons à Léon. Mais nous ignorons la date précise de cette église de Loarre. Le roi Sanche Ramirez avait installé en cet endroit un couvent pour des chanoines de saint Augustin et sa fondation fut sanctionnée par le pape en 1071. Gómez Moreno pense que l'édifice actuel avait peut-être été commencé avant; on peut aussi bien penser qu'il fut commencé longtemps après. La seule indication, bien insuffisante, que nous possédions sur la date de la construction, est une épitaphe de 1095 encastrée dans le portail.

A Santa Cruz de la Seros, nous avons seulement une donation « ad opus » de 1095.

L'église de Saint-Martin de Fromista, en Castille, fort éloignée de Jaca, mais également située sur le fameux « camino francés », sur la route des pèlerinages de Compostelle (il n'est pas indifférent de le rappeler), fut certainement décorée par la même équipe de sculpteurs que la cathédrale de Jaca : sur les magnifiques chapiteaux déposés qui sont conservés au musée de Palencia, le corps humain et le nu sont traités avec autant de maîtrise qu'à Jaca; les motifs ornementaux sont les mêmes. Mais nous ignorons la date précise de ces chefs-d'œuvre de Fromista. Nous savons, par le testament de doña Mayor, comtesse de Castille et veuve de Sanche le Grand, roi de Navarre et d'Aragon, que la construction à laquelle elle lègue une somme importante en 1066, était déjà

commencée à cette date. L'architecture de cette église, « modèle d'organisation romane », avec ses trois nefs voûtées en berceaux à peu près à la même hauteur, présente, contrairement à celle de Jaca, une grande homogénéité de construction, dans des dimensions restreintes. Si le maître d'œuvres qui l'a construite est venu de Jaca, comme cela paraît vraisemblable, il faut croire que les expériences laborieuses faites à Jaca ont précédé la création du chef-d'œuvre parfaitement organisé de Fromista; le contraire serait absurde. Or nous avons vu qu'à Jaca la construction commencée en 1063 a duré fort longtemps et n'était pas encore terminée dans les dernières années du siècle. Il faut donc admettre qu'à Fromista les travaux, qui étaient en train dès 1066, n'ont pas été bien importants et que l'édifice, que son homogénéité oblige à croire construit d'un seul jet, ne date que de plus tard. Quoi qu'il en soit, une création architecturale si parfaite n'a vraisemblablement pas été une création de toutes pièces. Or les éléments et les véritables antécédents de cette architecture ne se trouvent ni dans la région de Fromista, ni même dans celle de Jaca; c'est en France qu'il faut aller les chercher, et principalement dans l'Ouest de la France, comme l'avaient fort bien vu les premiers historiens de ce monument.

La petite église de San Salvador del Nogal, voisine de Fromista, est datée, par des documents et des inscriptions, de 1063. Son architecture est d'une simplicité élémentaire et son seul intérêt est de posséder deux chapiteaux dont la décoration, bien loin de la maîtrise de ceux de Jaca ou de Fromista, obéit cependant aux mêmes principes. Si ces chapiteaux sont vraiment contemporains des inscriptions, il faut conclure que la décoration, dans les églises romanes espagnoles, est plus précoce que l'architecture. Celle-ci ne nous offre au XIe siècle aucune nouveauté par rapport à l'architecture romane des autres pays, et elle dérive dès l'origine d'un courant étranger. Ces influences étrangères, que nous trouvons échelonnées tout au long du « camino francés », vont se rassembler, comme il est naturel, à l'extrémité de la route du pèlerinage, à Saint-Jacques-de-Compostelle, le plus grand

et le plus beau des monuments romans d'Espagne, mais aussi « le résumé de l'intense influence française qui s'exerce sur la Péninsule pendant la période romane [30] ».

SAINT-JACQUES-DE-COMPOSTELLE. — « Le plus glorieux monument de l'architecture romane espagnole, le plus insigne sanctuaire du Moyen-Age en Occident après Rome, a suscité, dit avec raison Gómez Moreno, les plus vives discussions, dans lesquelles trop souvent fit défaut la connaissance sérieuse des documents et de l'édifice, tandis qu'intervenaient fâcheusement les jalousies nationales modernes. » Les documents et l'étude archéologique du monument, on les trouvera maintenant rassemblés dans ce livre. Mais les monuments français qui sont en rapport avec l'église de Compostelle ne sont malheureusement pas aussi bien connus ni aussi justement traités par Gómez Moreno que le monument espagnol.

Les dates de la construction de l'église de Saint-Jacques sont maintenant solidement établies et les étapes successives de l'œuvre, précisément distinguées. La chronologie donnée par Gómez Moreno nous paraît certaine, sous réserve de quelques observations de détail peu importantes [31].

La longue discussion établie pour déterminer à un an près la date du commencement des travaux, nous semble sans importance. Que la construction ait été commencée en 1075, 1077 ou 1078, ne change rien au problème des origines de cette architecture ni à l'histoire essentielle de cette église. De plus il est très facile de concilier entre elles ces différentes dates, selon qu'on considère le moment où l'évêque prend la décision de reconstruire sa cathédrale, le moment où est donné le premier coup de pioche pour les travaux préliminaires de terrassement, ou le moment où est posée la

30. Torres Balbas, p. 183.

31. Les documents se trouvent dans López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. III, Santiago, 1900. L'histoire de la construction a été tracée par Paul Deschamps, *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le Nord de l'Espagne*, dans le *Bulletin Monumental*, 1923. J'ai moi-même essayé de préciser quelques points de cette histoire dans un article paru à la *Gazette des Beaux-Arts*, 1929.

première pierre. (C'est en propres termes de la pose de la première pierre que parle l'un des documents entrant en jeu dans la discussion.) On sait que la date de 1078 nous est connue par deux textes du XIIe siècle, postérieurs environ d'un demi-siècle aux événements, le *Calixtimus* et l'*Historia Compostellana*. On peut voir une confirmation de cette date dans la fameuse inscription du Portail des Orfèvres, si l'on admet que la date gravée sur le montant d'une porte, sans autre indication, peut être un rappel de la fondation de l'église : ERA MCXVI (1078), lit-on sur cette inscription. Mais Gómez Moreno veut y lire la date du portail lui-même : en effet, constatant que le X et le V sont liés, il croit que ce V est en réalité un L et lit ERA MCXLI (1103), d'autant plus qu'un petit *a*, placé au-dessus du V, se comprend mieux si on lit « quadragesima prima » que si on veut lire « decima sexta », auquel cas cet *a* devrait être au-dessus du X ou du I. A vrai dire, dans les exemples que nous connaissons où X doit être lu XL, il est orne d'un petit crochet et non d'un V bien formé. Néanmoins cette lecture proposée par Gómez Moreno n'est peut-être pas impossible, mais ce qui est sûrement impossible, c'est de croire, comme il nous le demande, que le *Calixtimus* et l'*Historia Compostellana* se sont « certainement » fondés sur cette inscription pour dire à tort que la construction avait été commencée en 1078. Il faudrait admettre que nous savons mieux lire les inscriptions de cette époque que les contemporains, ce qui est vraiment peu croyable. Mais voilà que nous apprenons, par une étude de don Jesus Carro publiée dans une revue locale, que cette inscription, à la vérité d'une netteté magnifique, a été rafraîchie à l'époque moderne. Comme le débat porte sur un trait minuscule reliant deux lettres, autant dire que nous ne pourrons rien tirer de cette belle inscription, et nous nous y résignerons volontiers, car le témoignage des deux textes du XIIe siècle nous suffit largement.

Mais nous possédons encore, pour confirmer ce témoignage à deux ou trois ans près, deux documents. L'un, récemment découvert, est une inscription gravée dans la chapelle du

Salvador. Bien que terriblement mutilée, elle a pu être restaurée ainsi : « Consecra[ta mense...] nonasque trigeno anno [post dominice incarnationis milleno se]ptuageno quinto t[empore quo domus est fun]data iacobi ». Ainsi cette chapelle a été consacrée trente après la date de 1075 où avait été fondée l'église de Saint-Jacques, soit en 1105, date de consécration qui nous est également connue par l'*Historia Compostellana*.

L'autre document, publié depuis longtemps par López Ferreiro [32], est un accord passé en 1077 entre l'évêque de Compostelle et l'abbé du monastère d'Antealtares, dont l'église avait dû être démolie pour faire place à la cathédrale agrandie. Ce document, très précis, car il détermine les droits des deux parties sur les revenus des différents autels, nous prouve qu'en 1077 on travaillait déjà au nouvel édifice et que le plan du déambulatoire était déjà très exactement arrêté, au moins dans sa partie orientale, avec la destination de chacune de ses trois chapelles du fond. Mais il est inexact de dire que ces trois chapelles du fond étaient déjà consacrées (elles ne le seront que vingt-huit ans plus tard) et que l'une d'elles, celle de saint Pierre, à droite, était terminée, car il n'est nullement question d'une consécration dans ce texte, mais seulement d'un projet : en effet, tout ce texte est écrit au futur ou au conditionnel, et la phrase « Habeatis... altare beati Petri quod modo construeretur » doit être traduite par « (nous avons décidé) que vous possédiez l'autel de saint Pierre, qui doit bientôt être construit » et non pas « qui vient d'être construit ».

D'ailleurs, comme nous l'avons dit, ces trois chapelles ne furent consacrées qu'en 1105, en même temps que les deux autres du déambulatoire et celles du transept. En effet, les travaux entrepris par Diego Peláez durent être interrompus lorsque cet évêque, pour des raisons politiques, fut déposé par le roi, en 1088; il s'ensuivit une période de misère pendant laquelle il ne pouvait guère être question de construire, puisque les chanoines n'avaient même plus de quoi entrete-

32. López Ferreiro, *op. cit.*, t. III, Ap. III.

nir convenablement les ornements liturgiques. Une reprise se voit dans l'édifice entre la partie tournante du déambulatoire et la partie droite; en même temps, le style des chapiteaux change complètement, ce qui indique l'arrivée d'une équipe nouvelle d'ouvriers. C'est en cet endroit que la construction avait été abandonnée. Les trois chapelles de la partie tournante, dont le projet existait dès 1077, avaient-elles été terminées avant l'interruption de 1088 ? C'est peu probable, car on ne comprendrait pas pourquoi elles n'auraient pas été consacrées dès lors, ou pourquoi on aurait eu besoin de les consacrer de nouveau en 1105, si elles l'avaient été déjà. Leurs autels devaient rapporter des sommes appréciables, dont le partage avait été fait par avance dans le document de 1077; on devait donc avoir hâte de les consacrer.

En résumé, la marche des travaux fut la suivante : La fondation de l'église date de 1075. En 1077 les trois chapelles du fond du déambulatoire sont déjà projetées et celle de droite est peut-être déjà commencée, mais aucune de ces trois chapelles n'est vraisemblablement terminée en 1088. A cette date les travaux sont interrompus, à l'endroit où meurt la courbe du déambulatoire. La construction n'est reprise qu'en 1095, date de la restauration du diocèse, et elle est dès lors menée activement. En 1105 on consacre les chapelles du déambulatoire et du transept. Bien qu'il ne nous soit pas parlé alors de la dédicace du maître-autel, on devait espérer le consacrer bientôt, car il est doté par l'évêque d'un retable d'argent magnifique. Cependant ce n'est qu'en 1112 qu'est démoli l'ancien édifice, dont le chevet arrivait jusqu'à l'emplacement du maître-autel de la nouvelle église. En 1117 un incendie oblige à de très importantes réparations. Vers 1122 le gros des travaux peut être considéré comme terminé.

C'est pour trancher la question des rapports de Saint-Jacques-de-Compostelle avec Saint-Sernin de Toulouse que Gómez Moreno a voulu fixer aussi exactement que possible la chronologie de cette première église. Cependant cette question si souvent traitée et si âprement discutée est loin d'avoir l'importance qu'on lui attribue. En effet, quelle que soit la

solution adoptée sur ce point, il faudra bien reconnaître, en fin de compte, que l'architecture des églises du pèlerinage a son origine en France. On trouve d'un côté, à l'extrémité de la Galice, ce Finistère de l'Espagne, ce désert artistique[33], une église exceptionnelle, isolée, à l'architecture de laquelle il n'est possible de trouver aucun antécédent non seulement en Galice, mais dans l'Espagne entière, un édifice qui restera pendant toute la longue durée du roman espagnol un exemple unique. De l'autre côté, au contraire, en France, ce même type architectural abonde : son plan et son élévation caractérisent non seulement les grandes églises de pèlerinage, mais les petites églises de l'école auvergnate, la mieux constituée, la plus nette des écoles romanes de France. Les éléments de cette architecture (déambulatoire, tribunes) ont leur origine en France où ils remontent au moins à l'époque carolingienne et où on les trouve cent fois, tandis qu'il n'en est pas un seul exemple en Espagne, ni avant ni après Saint-Jacques.

Comment ces influences françaises sont-elles venues jusqu'à Compostelle ? Gómez Moreno ne parle pas du pèlerinage, mais il note que l'évêque Diego Peláez, fondateur de la nouvelle église, était le protégé du roi Sanche de Castille, qui multiplia les relations de son pays avec la France. Il va même jusqu'à supposer que les tractations de l'évêque avec les Normands ont pu avoir une importance dans l'art de Compostelle. En tout cas les noms des premiers maîtres de l'œuvre, Bernard et Robert, sont des noms étrangers. Mais c'est surtout lors de la seconde étape de la construction que les relations avec la France se multiplient. C'est le comte Raymond de Bourgogne, devenu comte de Galice, qui restaure le diocèse de Compostelle; le grand abbé de Cluny, saint Hugues, parent du comte, visite ses monastères d'Espagne en 1090. Avant Gelmírez, c'est à un moine de Cluny, Dalmace, qu'est confiée la restauration de l'évêché,

33. Kingsley Porter a fort bien insisté sur cette caractéristique de l'art des pèlerinages qui fait naître des œuvres d'art dans des déserts artistiques.

en 1094; malheureusement il meurt aussitôt, en 1095, au cours d'un voyage en France. Mais son successeur, Diego Gelmírez, le grand évêque, puis archevêque de Compostelle, était un ancien secrétaire du comte Raymond; il avait donc été élevé dans une atmosphère française et clunisienne; quand il aura rétabli l'ordre dans son diocèse, il ira lui-même en France et sera émerveillé par les monastères qu'il visitera.

Personne ne conteste que le plan du chevet à déambulatoire n'ait son origine en France. Mais Gómez Moreno estime que les archéologues français ont trop insisté, précisément à cause de cette certitude, sur le tracé du plan et il reporte le problème sur la question de l'élévation. Contrairement à l'opinion courante, Gómez Moreno croit que l'élévation des églises de pèlerinage, si elle se compose bien d'un élément (les tribunes voûtées en quart de cercle surmontant les bas-côtés) dont l'origine doit être cherchée en France, n'a cependant reçu son agencement définitif qu'à Compostelle, pour être ensuite copiée à Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Foy de Conques, Saint-Martial de Limoges, monuments qu'il déclare postérieurs à Saint-Jacques. Il ne reconnaît comme précédents à Saint-Jacques que deux édifices : Saint-Etienne de Caen, qui a des tribunes voûtées en quart de cercle, mais pas de voûtes sur la nef centrale, trop large pour être voûtée; et Saint-Etienne de Nevers, qui a un berceau sur la nef centrale, des demi-berceaux aux tribunes, mais en même temps des fenêtres dans la nef au-dessus des tribunes. Ces fenêtres, l'architecte de Saint-Jacques les aurait supprimées, non pas pour donner plus de solidité à sa construction (car, selon Gómez Moreno, l'église de Nevers s'est révélée suffisamment solide et la poussée des demi-berceaux ne s'exerce pas comme on le dit d'ordinaire [34]), mais seulement pour donner plus de noblesse aux tribunes et pour distribuer un éclairage

34. En fait, l'équilibre des voûtes de Saint-Etienne de Nevers n'était pas aussi parfaitement assuré que paraît le croire Gómez Moreno. D'autre part, s'il est vrai que le rôle essentiel des demi-berceaux est de transmettre les poussées du berceau central aux murs extérieurs, il n'est pas moins vrai que ces demi-berceaux s'appuient contre la voûte centrale à l'endroit de sa retombée, et par conséquent l'épaulent au moins partiellement.

plus doux dans la nef. Les tribunes montées jusqu'à l'imposte de la voûte centrale, voilà donc le progrès (et de plus, ce progrès serait purement esthétique et non pas architectonique) que le maître compostellan aurait fait accomplir à l'architecture chrétienne, et ce progrès n'aurait d'égal que celui qui fut accompli à Sainte-Sophie de Constantinople.

Mais ce progrès même ne peut être attribué au maître de Saint-Jacques, il avait été réalisé ailleurs bien avant : en effet, il est impossible d'admettre la chronologie adoptée par Gómez Moreno pour les autres églises de la même famille que celle de Compostelle. Il invoque à propos de Saint-Martial de Limoges des travaux effectués à la suite d'un incendie à la fin du XIIe siècle, alors que l'édifice en question est celui du XIe dont le chœur fut consacré en 1028 et l'ensemble en 1095, après les importantes réfections nécessitées par l'incendie de 1053 [35]. Il faudrait tout ignorer de l'histoire de l'architecture en France dans la seconde moitié du XIIe siècle pour croire que cette église romane a été élevée en 1182 et couverte d'un berceau après 1199. Pour Sainte-Foy de Conques, Gómez Moreno écarte sans discussion le témoignage de la chronique d'après lequel cette église fut construite au milieu du XIe siècle par l'abbé Odolric (1030-1065) pour sa plus grande partie, tandis que Bégon III (1087-1107) construisit le cloître; et cependant c'est bien, semble-t-il, cette église d'Odolric qui subsiste aujourd'hui [36]. Pour Saint-Martin de Tours seule la question du plan entre en ligne de compte, puisque c'est la seule chose que nous connaissions de ce monument aujourd'hui détruit : or il est incontestable que dès le début du Xe siècle il possédait un déambulatoire à chapelles rayonnantes [37].

35. Deshoulières, *op. cit.*, p. 50-51.

36. Telle est l'opinion de Lasteyrie (p. 448), de Paul Deschamps (*art. cit.*), de Vallery-Radot (*op. cit.*), de Focillon (*Les mouvements artistiques*, dans l'*Histoire du Moyen-Age* publiée sous la direction de Glotz, t. VIII, Paris, 1933). Seul Deshoulières (*op. cit.*, p. 133-134) hésite sur ce point. Et cependant Gómez Moreno va jusqu'à dire qu'aucun archéologue « sensé » ne reconnaît plus dans l'édifice conservé l'œuvre d'Odolric.

37. Lasteyrie a retrouvé les fondations de trois édifices distincts, en laissant à part la basilique du ve siècle construite par saint Perpet : l'un du début du xe siècle, élevé après la dernière incursion des Normands en Touraine; le second du début du XIe siècle, œuvre du trésorier Hervé, et dont

Enfin Saint-Sernin de Toulouse, édifice contemporain et frère de Saint-Jacques, semble bien être son frère aîné. Nous ignorons la date exacte de sa fondation, mais nous ne pouvons oublier que le projet de la reconstruction avait été formé dès le début du siècle par l'évêque Pierre Roger (1018-1032), qui avait réuni des fonds pour cette entreprise. On ne peut pas non plus négliger complètement le témoignage des auteurs de l'*Histoire du Languedoc*, qui fixent aux environs de 1060 le commencement des travaux [38]. Mais surtout, nous savons qu'en 1096, au moment de la consécration, le chœur était construit, alors qu'à cette date à Compostelle l'œuvre à peine commencée avait été interrompue depuis des années et allait seulement être reprise. Cette belle organisation des églises de pèlerinage, avec la nef sans fenêtres et les baies des tribunes largement ouvertes, c'est seulement dans la seconde étape de la construction qu'on les trouve à Compostelle, donc vers 1100, et par conséquent après Toulouse. Gómez Moreno oppose les tâtonnements, les archaïsmes de Saint-Jacques à l'uniformité, à la régularité de Saint-Sernin; il pense que les expériences faites par le créateur de Compostelle ont préparé cette perfection de Saint-Sernin. Mais ces expériences avaient été poursuivies depuis des siècles en Auvergne et sur les bords de la Loire. C'est de là que cet art devait venir aboutir tout naturellement et s'épanouir à Toulouse. En même temps, un artiste voyageur transpor-

les fondations ne se superposent pas exactement (contrairement à ce que dit Gómez Moreno) à celles du précédent; le troisième est l'église du XIIe siècle. Quant à la phrase du *Calixtimus* « ad similitudinem scilicet ecclesiae Beati Iacobi miro opere fabricatur », nous ne croyons pas que ce soit un témoignage suffisant pour admettre qu'à cette époque fût élevé un édifice distinct, qui n'aurait laissé aucune trace dans les fondations. Si un incendie, en 1122, a rendu nécessaire une restauration, ce ne fut pas certainement une reconstruction. Je persiste à croire que cette phrase ne veut peut-être pas dire, comme en latin classique : « On est en train de construire une église sur le modèle de Saint-Jacques », mais « ... (à Tours) est bâtie une église qui ressemble à celle de Saint-Jacques ». Il convient de ne pas oublier que cette discussion est sans grande importance, puisque le plan du déambulatoire a existé à Tours dès de début du Xe siècle, que nous ignorons tout de l'élévation des différentes églises de Saint-Martin, et enfin que l'élévation caractéristique des églises de pèlerinage se trouve en France au XIe siècle dans plusieurs monuments, comme nous venons de le voir. Enfin, Gómez Moreno, en invoquant la nationalité française de l'auteur du *Calixtinus* comme gage de son impartialité, lui prête injustement des sentiments modernes dont il est peu probable qu'il ait été affligé.

38. Voir Paul Deschamps, *art. cit.*, et le *Congrès archéologique* de Toulouse, 1930.

tait également ces formes bien loin, jusqu'en Galice, et là, l'éloignement et l'isolement ont fait qu'elles se développèrent d'abord lentement et péniblement, dans une atmosphère étrangère, en se mélangeant d'éléments locaux, avec un accent bizarre. C'est seulement dans une seconde étape, après l'arrivée de nouvelles influences françaises qui vinrent en Galice avec les nobles bourguignons et les moines clunisiens, que l'agencement définitif de l'édifice est importé à Compostelle. La décoration de cette seconde étape diffère aussi de la première, et ce n'est pas non plus sur place qu'on en trouvera les origines, mais à Léon, d'où sans doute aussi Toulouse avait reçu des suggestions en matière décorative. Dans l'histoire de l'art roman d'Espagne, la part de création ne doit pas être cherchée à Compostelle, mais à Léon.

Saint-Isidore de Léon. — C'est à Gómez Moreno que nous devons l'étude approfondie de ce beau monument et des magnifiques pièces d'orfèvrerie et d'ivoire qui lui appartiennent [39]. L'édifice est, dans une de ses parties, le plus ancien monument roman d'Espagne; c'est aussi l'un de ceux dont l'histoire nous est le mieux connue par les documents; c'est l'un des plus beaux, et à la fois l'un des plus originaux et l'un de ceux qui prêtent le plus à des comparaisons avec les monuments français. Il importe donc de fixer aussi sûrement que possible les dates de la construction des différents membres de cet édifice.

La Chapelle des Rois, qui se trouve à l'ouest de l'église, était, comme l'indique son emplacement, le narthex de l'église antérieure à l'édifice actuel; mais ce narthex avait reçu dès l'origine la destination de chapelle funéraire royale. Le monument auquel il appartenait avait été construit par le roi Ferdinand Ier, après la pacification de ses Etats qui date de 1054, consacré par lui en 1063 et terminé par sa veuve Sancha, qui mourut en 1067 : « Sancia Deo dicata peregit », dit une inscription du temps. Ces dates sont solidement éta-

39. Gómez Moreno, *Catálogo* (*cité*).

blies et il semble que cette chapelle soit une construction bien sûrement datée des années voisines de 1065.

Un doute se présente cependant quand on examine le monument. La chapelle des Rois se compose de deux parties bien distinctes, que Gómez Moreno ne manque pas de signaler : les deux travées attenantes à l'église constituent u narthex normal et bien proportionné; la travée occidentale et la galerie septentrionale qui le flanquent sur deux côtés ont tous les caractères d'une adjonction. Ce n'est pas seulement le plan qui indique cette distinction, mais les proportions des arcs qui, ayant à couvrir un espace plus large, ont dû être surbaissés; de plus, à l'étage supérieur subsistent les traces d'un mur qui fermait à l'origine du côté de l'ouest les deux travées attenantes à l'église. Les deux parties distinctes appartiennent à deux conceptions différentes et n'ont pas pu être construites en même temps.

Il est possible que cette adjonction ait été faite très tôt, peut-être tout de suite, du vivant de la reine Sancha. La destination de ce narthex affecté à la sépulture des rois exigeait sans doute un développement plus vaste que celui d'un vestibule ordinaire. D'autre part, la topographie imposait pour l'entrée principale de l'église la façade méridionale, au lieu de la façade occidentale cachée par le palais royal, toute proche de l'enceinte fortifiée et bientôt raccordée à celle-ci par la travée supplémentaire du narthex ou Chapelle des Rois. Mais il est également possible que cette adjonction n'ait été faite que plus tard; on peut même supposer[40] que ce fut l'œuvre seulement de l'infante Urraca, morte en 1101, qui agrandit à la fin du siècle l'église construite par ses parents, comme nous l'apprend son épitaphe : « Haec ampliavit ecclesiam istam ». On applique généralement cette phrase à la construction de la nouvelle église, mais ne s'appliquerait-elle pas mieux à un agrandissement de l'édifice existant ? Nous n'irons pas jusqu'à l'affirmer, mais un doute nous reste au sujet de la date de 1065, que nous ne saurions plus

40. M. Puig i Cadafalch, qui, au retour d'une visite à Léon, en rapporte cette impression, a bien voulu nous en faire part.

appliquer de façon absolue à l'ensemble de cette chapelle et de sa décoration. Des différences considérables se marquent d'ailleurs entre les divers groupes des chapiteaux qui la décorent, sans que la répartition de ces groupes corresponde bien exactement aux deux constructions distinctes.

Dans l'appréciation qu'il porte sur la sculpture de ces chapiteaux, Gómez Moreno leur trouve « un air d'originalité, une fraîcheur et un sens décoratif qui déconcerteraient faute de précédents, s'ils n'étaient au service d'une architecture aussi puissante et aussi neuve ». Certes l'architecture de cette chapelle est nouvelle à Léon et Gómez Moreno a toujours proclamé son caractère exotique; il en cherchait autrefois les origines dans une vague « importation d'art byzantin »; il signale aujourd'hui beaucoup plus raisonnablement des rapprochements avec les porches qu'on connaît en assez grand nombre en France à cette époque, comme ceux de Saint-Hilaire de Poitiers, Lesterps, Ebreuil, Saint-Benoît-sur-Loire, etc. [41]. C'est évidemment là qu'il faut chercher les origines de l'architecture de la Chapelle des Rois, caractérisée surtout par la robustesse des supports et par l'emploi des colonnes engagées dans les piliers. Mais on peut ajouter que cette architecture, nouvelle à Léon, n'est nullement exceptionnelle ailleurs à cette date, c'est celle qui se développe partout en France, en Italie, en Catalogne, à la même époque. On est surpris, par contre, que Gómez Moreno ne reconnaisse aucun précédent à la décoration de ces chapiteaux : car les plus beaux d'entre eux, les chapiteaux décoratifs (ceux qui sont historiés sont assez médiocres), procèdent en droite ligne des chapiteaux mozarabes, si nombreux dans la région de Léon. Et c'est la tradition mozarabe qui explique la précocité et la richesse de cette sculpture décorative. Voilà la véritable création de l'Espagne dans l'art roman, et voilà la grande nouveauté et l'originalité de la

41. Gómez Moreno affirme que le porche de Saint-Benoît-sur-Loire est une œuvre « indubitable » du XIIe siècle, alors que tous les archéologues sont aujourd'hui d'accord pour le dater du XIe et qu'on hésite seulement sur la question de savoir s'il est l'œuvre de l'abbé Gauzlin (premier quart du XIe) ou de l'abbé Guillaume (troisième quart du XIe). Voir Banchereau, Marcel Aubert, Chenesseau, etc.

Chapelle des Rois, par rapport aux monuments contemporains des autres pays.

L'église elle-même de Saint-Isidore est un édifice purement roman, beaucoup plus vaste et plus magnifique que n'avait été l'église de Ferdinand et de Sancha. C'est un édifice assez exactement daté par une consécration de 1149. Confirmant cette date, l'épitaphe de l'architecte Pierre Deustamben, qui fut enseveli dans l'église même par ordre de l'empereur Alphonse et de la reine Sancha (il ne peut s'agir que d'Alphonse VII et par conséquent du second quart du XIIe siècle), nous apprend que c'est lui qui a reconstruit cette église : « ... qui superaedificavit ecclesiam hanc... sepultus est hic ab imperatore Adefonso et Sancia regina. »

Cependant, comme il s'agit d'un édifice très complexe, dans lequel se marquent des reprises et des changements de programme considérables, on doit supposer qu'il n'a pas été construit en une fois. L'édifice commencé d'abord n'avait pas de transept, car on a retrouvé les fondations d'une pile à l'alignement de celles de la nef, à l'endroit où s'ouvre aujourd'hui le transept, et l'on voit encore sur le dernier pilier de la nef du côté du transept la trace d'un chapiteau au niveau de l'arcade des bas-côtés. Le transept appartient donc à une seconde campagne de construction; d'ailleurs ses murs sont beaucoup plus épais que ceux des travées de la nef construites pendant la première campagne et prévus probablement pour porter seulement des charpentes. Quand on a décidé de voûter cette nef et ses bas-côtés, il a fallu renforcer les piles faibles, en leur ajoutant, pour soutenir les doubleaux des bas-côtés, des colonnes engagées dont les correspondantes sur les murs coupent par le milieu les fenêtres percées lors de la première construction. Toutes ces transformations et toutes ces constructions auraient été faites, selon Gómez Moreno, du vivant de doña Urraca, morte en 1101, parce que les décorateurs qui travaillèrent dans les toutes premières années du XIIe siècle au transept de Compostelle lui semblent avoir fait leur apprentissage à Léon. Il parle même de l'uniformité du style dans cette construc-

tion où il vient de discerner des changements de programme aussi radicaux, des reprises manifestes, des différences considérables dans l'épaisseur des murs et dans les voûtes, dont les unes sont en pierres appareillées et les autres en briques. Les seules parties qu'il juge postérieures sont les deux dernières travées de la façade méridionale ainsi que les fenêtres et les chapiteaux des parties hautes : les troubles survenus en 1112 avaient retardé sans doute l'achèvement des travaux, qui eut lieu cependant, selon notre auteur, bien avant la consécration de 1149; cette consécration, en effet, au dire du chroniqueur de Tuy, aurait été faite à la suite des restaurations nécessitées par les dégâts que commirent pendant la guerre les Aragonais.

Mais il est impossible de faire ainsi abstraction de cette consécration de 1149 ou de prétendre qu'elle ne fut faite qu'à la suite de réparations sans importance : la guerre des Aragonais, comme les troubles de 1112, expliquent probablement les lenteurs de la construction. Il n'en reste pas moins que l'édifice dans son état actuel est celui qui fut consacré en 1149. Sa complexité et les nombreuses reprises que nous avons notées nous portent à croire qu'il avait été commencé longtemps avant. Peut-être avant la fin du XIe siècle par l'infante Urraca; peut-être vers 1120 seulement, par l'infante Sancha, bienfaitrice insigne de ce monastère, morte en 1126. Une pierre de l'abside porte la date de 1124, c'est la seule indication que nous possédions.



Tels sont les grands traits de l'histoire des principaux monuments romans espagnols. Nous avons suivi presque constamment, sauf pour quelques détails au total peu importants, l'histoire qu'en a tracée magistralement don Manuel Gómez Moreno. Nous ne nous sommes guère écarté de son opinion que pour ce qui concerne l'art roman hors d'Espagne (la Catalogne romane devant être comprise dans le domaine

franc plutôt que dans le domaine espagnol). Pour tout ce qui est de l'art roman dans l'Espagne proprement dite, nous trouvons dans ce livre la somme magnifique de ce qui nous en reste. Il ne manque à cette pénétrante étude qu'une vue plus juste des rapports de l'art roman espagnol avec celui des autres pays. Gómez Moreno insiste très justement sur le fait que la création de l'art roman s'est faite au XIe siècle et non pas au XIIe. Mais il croit (sur la foi, il est vrai, des archéologues français jusqu'à ces derniers temps) que le XIe siècle n'a pas été un siècle créateur en France et que le siècle français c'est le XIIe. Nous savons, au contraire, aujourd'hui, que le XIe siècle français n'a pas été moins créateur que le XIIe et que l'art roman dans tous les pays est une création du XIe. Focillon a écrit de belles pages sur ce sujet.

Si Gómez Moreno avait mieux connu ces derniers résultats de l'archéologie française, s'il nous avait montré dans une plus juste valeur les rapports de l'art roman d'Espagne avec celui des pays voisins, nous aurions aussi mieux vu sa place véritable dans l'art espagnol même. L'art roman, en effet, bien qu'il ait produit en Espagne des chefs-d'œuvre, bien qu'il s'y présente avec un caractère qui n'est point banal, n'est pas cependant l'art propre de l'Espagne, et c'est peut-être la raison qui fit que sa belle floraison y fut si courte : s'il s'y prolonge, en effet, durant plusieurs siècles, c'est comme un art mort, qui vit de formules toutes faites et ne crée plus rien. La vraie création de l'Espagne, Gómez Moreno l'a souvent montré ailleurs, c'est l'art mauresque, l'art andalou. L'art roman n'est en Espagne qu'un courant étranger et passager; il y reçoit de son contact avec l'art mauresque une part d'originalité et c'est pourquoi ses manifestations les plus personnelles sont dans la sculpture décorative. Cette idée, qui se dégage à chaque instant du livre de Gómez Moreno, mais qui ne semble s'en dégager que malgré l'auteur et qui ne s'y exprime jamais, cette constatation d'une influence française prédominante à la base de l'art roman espagnol, nous la trouvons bien mise en lumière dans l'ouvrage de Torres Balbas, auquel nous emprunterons cette

conclusion[42] : « C'est sous le règne d'Alphonse VI (1072-1109), lorsque les influences françaises, introduites déjà par Sanche le Grand de Navarre, dominèrent dans tous les royaumes de la Péninsule, que les formes de l'architecture romane, une des nombreuses manifestations de cette influence, achevèrent d'envahir toute l'Espagne chrétienne. »

GEORGES GAILLARD.

42. P. 180.